



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

Reflejos desgarrados: Francis Bacon y el cine
Torn reflections: Francis Bacon and Film



Autora

Ariadna Herrero Señalada

Director

Enrique Mora Díez

Facultad de Filosofía y Letras / Grado en Historia del Arte
2018

Índice

1. Introducción metodológica	3
1.1. Justificación del tema	3
1.2. Estado de la cuestión	3
1.3. Metodología	5
1.4. Objetivos	5
2. Bases teóricas y estéticas de una relación histórica: el pincel y la cámara	6
2.1. Aproximación al impacto de la imagen fílmica en el arte	6
2.2. Transformaciones en la mirada: una modernidad frenética	8
2.3. Un espejo bidireccional: flujos entre el cine y el arte contemporáneo	11
3. El arte de Bacon: una mirada atravesada por el cine	14
3.1. Apuntes biográficos	14
3.2. Estudio de Reece Mews y uso de las imágenes	15
3.3. Contacto con el cine	16
3.4. Influencias cinematográficas en la obra de Bacon	17
3.4.1. Modo en el que el cine configuró la mirada de Francis Bacon	17
3.4.2. Cineastas tras la mirada de Bacon: breves apuntes	19
3.4.2.1. Abel Gance y la pantalla fraccionada: de la polivisión a los trípticos	19
3.4.2.2. Buñuel y el azar de las imágenes	20
3.4.2.3. Un grito desgarrado: el impacto de Eisenstein	22
3.5. La influencia de Bacon en el cine posterior	24
3.5.1. Cineastas que recogen el testigo de Bacon	24
3.5.1.1. Bertolucci y la retrospectiva de Bacon como referente visual	24
3.5.1.2. La huella profunda de la psique y el cuerpo en David Lynch	25
3.5.2. Explotación de la imagen de Bacon: entre el personaje y la persona	27
4. Conclusiones	28
5. Bibliografía	30
6. Anexos	31
6.1. Filmografía citada	31
6.2. Fuentes de las imágenes reseñadas	32

1. Introducción metodológica

1.1. Justificación del tema

Tanto la obra como la personalidad de Francis Bacon han suscitado interés a partes iguales, desconcertando a unos, admirando a otros. A través de entrevistas o de su propio modo de trabajo –a veces público, a veces oculto–, el artista fue dejando pistas tras de sí sobre su forma de ver el mundo. En este punto, me pareció de gran interés su consumo de imágenes que, como un gatillo, disparaba su imaginación. Dentro de su universo de reproducciones, he querido centrarme en cómo el cine pudo transformar la mirada de Bacon y, al tiempo, cómo su pintura ha influido en diversos cineastas. Este tema, extrapolable a otros artistas, ha sido abordado por la historiografía de forma desigual. Para terminar, además de abordar la obra de Bacon, he querido resumir el estado de la cuestión actual en torno a las relaciones entre la pintura y el cine, sobre todo en sus aspectos más teóricos y estéticos.

1.2. Estado de la cuestión

En lo que respecta a las relaciones entre cine y pintura, en primer lugar se han seleccionado obras que ayudan a percibir qué cambios en la mirada favoreció el cine. En este sentido, sigue siendo relevante el ensayo de Edgar Morin sobre la psicología de la imagen fílmica¹ y la obra de Jacques Aumont², quien desmonta la relación de correspondencia que tradicionalmente se ha establecido entre cine y pintura, proponiendo que ambas manifestaciones se vieron afectadas por un cambio en la forma de mirar a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX. En menor medida, las relaciones cine-pintura también han suscitado interés en España y se podrían destacar dos obras. En la primera, Áurea Ortiz y María José Piqueras³, parten del pensamiento de Aumont y analizan las semejanzas y diferencias entre los dos tipos de representación visual, vislumbrando las vías por las que la pintura llega al cine. En la segunda, la tesis doctoral de Jesús del Real Amado⁴, bajo la premisa de que a semejanza de la pintura,

¹ Morin, E., *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Paidós, 2001

² Aumont, J., *El ojo interminable: cine y pintura*, Barcelona, Paidós, 1997

³ Ortiz, A. y Piqueras, M.J., *La pintura en el cine, cuestiones de representación visual*, Barcelona, Paidós Studio, 1995

⁴ Real Amado, J. del., *Ut pictura Kynesis: relaciones entre pintura y cine*, dirección, Francisco Calvo Serraller. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2007.

ocurrió en el cine (imitando el tópico horaciano de *Ut pictura poesis*), el autor busca los fundamentos teóricos y los elementos comunes que conectan cine y pintura. Una contribución más modesta es la de Rafael Cerrato⁵, quien aporta un útil listado de acercamientos teóricos, ordenados por autores y cronología.

En lo referente a estudios sobre Francis Bacon, existen publicaciones específicas para acercarse a su estética desde una perspectiva filosófica, como el ensayo de Gilles Deleuze⁶. Sin embargo, en este trabajo, se han preferido otras, entre las que cabe destacar el catálogo de la exposición *A terrible Beauty*⁷. Aglutina algunas de las temáticas esenciales para el estudio del pintor, tales como la violencia y el cuerpo humano, el uso de la fotografía, el azar y las técnicas pictóricas. Como la vida y pintura de Bacon son inseparables, el aspecto biográfico salpica la obra, tarea que también realizan sus biógrafos póstumos. En este caso, se ha escogido la de Michael Peppiatt⁸, aunque existen otras oficiales como la de Andrew Sinclair⁹ y la de Daniel Farson¹⁰. Por otro lado, la ausencia de una autobiografía está suplida por las entrevistas que, en ocasiones, se transformaron en libro. Aunque las de David Sylvester¹¹ son las más célebres y han sido una aportación esencial para este trabajo, se ha optado por las de Michel Archimbaud¹². Podría decirse que son casi sus últimos pensamientos registrados, pues las entrevistas se realizaron en el estudio del pintor entre octubre de 1991 y abril de 1992. Éstas iban a continuarse en París tras un viaje del artista del que nunca regresaría. Falleció en Madrid el 28 de abril, de un fallo cardíaco.

Más específicamente, las obras sobre la relación de Francis Bacon con el cine escasean en inglés y son casi inexistentes en español. La mayor aportación es la de Martin Harrison. *In camera*¹³ es una obra de referencia más preocupada por documentar las relaciones entre pintura e ilustración, que en reflexionar sobre cómo el cine u otras manifestaciones artísticas pudieron influir al artista. Pero, aunque el aspecto cinematográfico no es el más abordado, supone un punto de partida para investigaciones

⁵ Cerrato, R., *Cine y pintura*, Madrid, Ediciones JC, 2009

⁶ Deleuze, G., Francis Bacon. *Lógica de la sensación*, Madrid, Arena Libros, 2009

⁷ Dawson, Barbara; Harrison, Martin, *Francis Bacon: A terrible beauty*. Dublin City Gallery The Hugh Lane, Göttingen: Steidl, 2009

⁸ Peppiatt, M., *Francis Bacon. Anatomía de un enigma*, Barcelona, Gedisa, 1999

⁹ Cfr. Sinclair, A., *Francis Bacon: Su vida en una época de violencia*, Madrid, Circe 1995

¹⁰ Cfr. Farson, D., *The Gilded Gutter Life of Francis Bacon*, Londres, Century, 1993

¹¹ Cfr. Sylvester, D., *Interviews with Francis Bacon*. Londres, Thames & Hudson, 1975

¹² Archimbaud, M., *Francis Bacon. In conversation with Michel Archimbaud*, Phaidon Press. Londres, 1993

¹³ Harrison, M., Francis Bacon. *In camera: Francis Bacon. Photography, film and the practice of painting*, Londres, Thames & Hudson, 2005

posteriores. En este sentido, la mejor muestra es la aportación de Susan Felleman¹⁴, en cuyo sugerente título, la autora anticipa su intención holística: propone el doble camino de influencia, *rara avis*, pues normalmente los artículos al respecto recogen una u otra vertiente. De esta forma, da cuenta tanto del cine que a Bacon fascinó, como de los cineastas que vieron en sus pinturas una fuente de inspiración.

1.3. Metodología

Para empezar, se realizó un acercamiento a la figura de Francis Bacon en Dublín, gracias a la beca Erasmus concedida para el primer cuatrimestre del curso 2017/2018. En concreto, se investigó a partir de la información proporcionada por The Hugh Lane Gallery (que hospeda el último estudio del artista y una exposición permanente monográfica) y la documentación de la biblioteca James Joyce, en University College of Dublin. Ya en Zaragoza, con estos datos, se realizó una selección de la bibliografía más adecuada y se buscaron dichos estudios a través de bibliotecas, préstamos interbibliotecarios y adquisiciones propias a través de portales internacionales. A partir de la lectura y análisis de estas obras, se elaboró un fichero de citas, recogiendo aquellos fragmentos que podían resultar más ilustrativos para la exposición del trabajo. Se procedió a seleccionar, asimismo, las obras pictóricas, fotográficas y cinematográficas –tanto de cineastas que impactaron en Bacon, como de directores influidos por su obra– para su posterior análisis. Finalmente, se procedió a diseñar la estructura del discurso, y la redacción definitiva del trabajo de investigación.

1.4. Objetivos

Los objetivos que pretendemos abordar con esta investigación son los siguientes: En primer lugar, una aproximación teórica para determinar la mirada que configuró el cine y otros fenómenos, y cómo afecta a nuestra percepción de la realidad. Después, analizaremos el modo en que cine y pintura establecen diversas corrientes de influencia mutuas, siempre bidireccionales. Nuestro tercer objetivo será aplicarlo al estudio de Francis Bacon. El cuarto, conocer el modo de trabajo de Francis Bacon y los elementos

¹⁴ Felleman S., “Two-Way Mirror: Francis Bacon and the Deformation of Film”, en *Film, Art, New Media: Museum without walls?*, ed. Dalle Vacche, A., Londres, Palgrave Macmillan, 2012

filmicos en su obra. En esta línea, el siguiente propósito es estudiar, de forma específica, las relaciones entre la pintura de Francis Bacon y el cine, y de qué naturaleza son éstas. Por último, comprobar de qué forma se revierte esta influencia, para pasar de la obra de Bacon al cine.

2. Bases teóricas y estéticas de una relación histórica: el pincel y la cámara

2.1. Aproximación al impacto de la imagen fílmica en el arte

El cine lleva más de un siglo estimulando nuestra imaginación y transformando nuestra mirada, en un nuevo imaginario colectivo. Como espectadores, leemos sin problemas el lenguaje de las imágenes que se nos presentan. Éstas penetran en nosotros y modifican nuestra cosmovisión. Por ello, en este trabajo se pretende hacer un humilde acercamiento a cómo este invento influye en nuestra forma de expresarnos y, más concretamente, en su relación con la pintura. El objetivo no es elaborar un relato sobre el origen del cine como invento tecnológico, pero sí, como preámbulo, dar algunas claves sobre su nacimiento. En este sentido, cabe citar *El tragaluz del infinito*, de Noël Burch, una contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico. Con el surgimiento del cinematógrafo a finales del XIX, la pintura exploró nuevas formas de expresión, ya que la reproducción fenoménica de la realidad estaba solventada tecnológicamente por la fotografía y el cine. La pintura de Bacon refleja, en buena medida, cómo ha cambiado la mirada contemporánea. Y esto está muy relacionado con los cambios tecnológicos de comienzos del siglo XX y, por supuesto, con el cine. Por eso, queremos analizar también cómo el cine abrió nuevas visiones e imaginarios en las sociedades industriales y urbanas del mundo contemporáneo.

Sin embargo, pese a que desde un principio la pintura se vio trastocada por el cine y el cine irremediablemente fijó sus ojos en las técnicas pictóricas, las correspondencias entre ambos no siempre atrajeron la atención de los teóricos. Al ser la imagen un elemento básico del cine, la investigación se vuelca más en el relato cinematográfico, siendo escasos los estudios que relacionan el cine y la pintura¹⁵. Además, las obras que reflexionan sobre lo común a ambos medios audiovisuales se centran, principalmente, en lo pictórico del cine y no en la influencia ejercida por el cine en el resto de las artes.

¹⁵ Ortiz, A. y Piqueras, M.J., *La pintura...*, op. cit., 9-12

Pese a este panorama desolador, ya en las primeras décadas del siglo XX, algunos teóricos se cuestionaron tímidamente las relaciones entre pintura y cine. Así, Canudo, en su “Manifiesto a las siete artes” (1911), propugnaba que el cine absorbería a las tres artes espaciales y a las tres artes temporales, mientras que Delluc advertía del peligro de copiar a la pintura¹⁶. Algunos teóricos se centraron en la forma objetiva en la que el cine conseguía captar la realidad. Para Sigfried Kracauer, los aspectos técnicos del cine aseguraban la objetividad intrínseca para registrar el mundo¹⁷. André Bazin consideró que el cine conseguía reproducir toda la realidad, porque sumaba a la objetividad de la fotografía la representación del tiempo¹⁸. En esta línea, para explicar la diferencia entre la realidad captada por el cine y la imagen de la pintura, Walter Benjamin, recurrió a la metáfora del mago (que sería el pintor) y el cirujano (el cámara). Si el mago mantenía una distancia frente al paciente, el cirujano penetraba en el interior, por lo que la imagen del pintor era total y la del cámara, múltiple¹⁹.

Prosiguiendo con la bibliografía sobre la relación cine-pintura, habría que situarse en los años setenta, cuando proliferaron más análisis, especialmente en Francia. En 1987 se celebraron dos congresos, en Quimper y en Chantilly, tras publicarse en 1985 *Cinéma et peinture. Décadrages*, de Pascal Bonitzer²⁰. Éste planteó que cine y pintura compartirían carácter ilusionista, pues las primeras filmaciones empleaban dos procedimientos pictóricos, el trampantojo y la anamorfosis²¹. En 1989, Jacques Aumont, participante en el congreso de Chantilly, editó *El ojo interminable*²², donde afirmó que pintura y cine convivieron en el momento en el que la perspectiva renacentista dejó de ser la norma.

En España, la bibliografía es escasa y, aunque en 1961 se debatió sobre estas conexiones en la Semana Internacional del Cine en Color, no hubo apenas aportaciones teóricas. En 2001, el cineasta José Luis Borau leyó el discurso “La pintura en el cine”, exponiendo qué formas de expresión cinematográficas eran susceptibles de ser trasvasadas a la pintura. En este discurso de carácter divulgativo se ofrece una retahíla

¹⁶ Cfr. Alsina, H.; Romaguera, J., *Textos y manifiestos de cine*, Madrid, Cátedra, 1989

¹⁷ Cerrato, R., *Cine y pintura*, op. cit., 20

¹⁸ Ortiz, A. y Piqueras, M.J., *La pintura...*, op. cit., 26

¹⁹ Benjamin W., “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus Ediciones, 1989, 43

²⁰ Cerrato, R., *Cine y pintura*, op. cit., 34

²¹ Ortiz, A. y Piqueras, M.J., *La pintura...* op. cit., pp. 27-28

²² Cerrato, R., *Cine y pintura*, op. cit., 34

de ejemplos, entre los que figura Francis Bacon²³. Sin duda, cine y pintura comparten la imagen como elemento constitutivo, pero el cine permite captar objetivamente la realidad. Registra de manera más fiel el espacio, el tiempo y, sobre todo, el movimiento, aspiración eterna de la pintura. Aunque el invento del cinematógrafo impulsó y sigue estimulando nuevos caminos para la pintura, consideramos que no por ello debe emular al cine, pues de hacerlo perdería su razón de ser. De la misma manera, la apuesta por lo pictórico en una película puede hacer que el tiempo se detenga en exceso, mermando su dinamismo y capacidad de contar historias.

2.2. Transformaciones en la mirada: una modernidad frenética

La mirada contemporánea se configuró en el advenimiento del siglo XX, y, para definirla, conceptos como la velocidad, la fragmentación, el vértigo o el caos, son insuficientes. El cine fue solo un aspecto más que modificó la percepción de la realidad de los individuos. Desde diferentes disciplinas, Nietzsche, Freud y Einstein aportaron una nueva visión del mundo. Se sumaron al ecosistema urbano las fábricas, la reproducción mecánica, inventos como el diésel (1890) o la fabricación en serie del Ford T (1908). No obstante, a continuación nos centraremos en aquellos aspectos que hemos considerado más relevantes en los que el cine ha modificado, de un modo u otro, la mirada del siglo XX, a saber: la reproductibilidad técnica, el primer plano –y otros fenómenos propiciados por el cine– y la movilización de la mirada.

En primer lugar, Walter Benjamin, en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936), planteó que la reproducción técnica trastocaba el concepto mismo del arte. La obra de arte perdía su aura, es decir, su unicidad, porque “al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible”²⁴. Walter Benjamin señaló al cine como el agente más poderoso de la sociedad de masas que, a su juicio, obligaba a una renovación de la tradición.²⁵ De hecho, la reproductibilidad técnica es evidente en la obra de artistas como Andy Warhol o Francis Bacon que, conscientes del poder evocativo de las imágenes reproducidas, las recrearon para configurar las suyas propias.

²³ Borau, J.L., “El cine en la pintura”, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 2002, 10 y 19

²⁴ Benjamin W., “La obra de arte...”, *op. cit.*, 22

²⁵ Benjamin W., “La obra de arte...”, *op. cit.*, 25



Fig. 1 A la izquierda, *Estudio de una cabeza humana* (1953). A la derecha, *Estudio para la cabeza de George Dyer* (1967).

En segundo lugar, Edgar Morin, en su ensayo *El cine o el hombre imaginario* (1956) resaltó la capacidad del cinematógrafo para reflejar la vida real²⁶, haciendo hincapié en cómo revolucionó nuestra manera de ver el mundo. ¿Quién había contemplado antes un rostro humano tan descomunal? Morin seleccionó una cita de A. Levison para ilustrar el impacto del primer plano: “Desde la pantalla nos miran cabezas de dos metros que solo tienen parecido con las de las columnas egipcias o con los mosaicos del Cristo Pantocrátor que cubren el ábside de una basílica bizantina”²⁷. El culto al primer plano del cine mudo fue absorbido por Bacon y es evidente en las *Heads* (cabezas), que el artista plasmó ya desde la década de 1940, y desde los sesenta en los retratos (y autorretratos), donde las cabezas ocupan casi la totalidad del lienzo [fig. 1].

Acerca de los fenómenos de identificación, Edgar Morin partió de la idea del doble, ese otro yo imaginario que aviva la fotografía y que el cine vuelve más corpóreo, dotándolo de movimiento, aunque sea inaprehensible²⁸. Captar el doble y el constante cambio fueron también una obsesión en los retratos de Francis Bacon, quien trabajaba a partir de fragmentos de fotografías o ilustraciones. Realizando una analogía entre cine-sueño, Morin explicó que igual que cuando soñamos las proyecciones de imágenes nos resultan reales, en el cine nos identificamos con las imágenes aunque sepamos que son imaginarias²⁹.

²⁶ Morin, E., *El cine...*, op. cit., 48

²⁷ Morin, E., *El cine...*, op. cit., 100

²⁸ Morin, E., *El cine...*, op. cit., 42

²⁹ Morin, E., *El cine...*, op. cit., 98

Por último, de la captación de la mirada dio cuenta Aumont, para quien el panorama y el ferrocarril contribuyeron a configurar la movilización de la mirada, a finales del XVIII e inicios del XIX, afectando a pintura, fotografía y cine, y rompiendo con la perspectiva renacentista.

El panorama, uno de los espectáculos en auge del siglo XIX, consistía en una vasta extensión pictórica que el espectador contemplaba. La variante americana (*moving panorama*) es la que más le interesó, pues en ella el espectador inmóvil veía un acontecimiento móvil de duración determinada. En lo que respecta al ferrocarril, modificó la concepción del espacio-tiempo y propició un cambio de moralidad, pues al desterrar la vinculación a la naturaleza, surgieron valores como el deseo de aceleración o el desarraigo.

El usuario del ferrocarril, sujeto de la sociedad de masas, era pasivo: desde su asiento veía desfilas el paisaje enmarcado por las ventanillas. Es ojo móvil y cuerpo inmóvil. Es el espectador de cine, ubicuo y omnividente³⁰. De la misma manera, si contemplamos un tríptico de Bacon [fig. 2], no dejamos de percibir una imagen global conformada por fragmentos donde las figuras aisladas y resaltadas sobre fondos planos, parecen aportar a la vez diferentes puntos de vista, acaso complementarios o todo lo contrario, una trama enigmática que evoca el elemento narrativo del cine.



Fig. 2 Tres estudios para figuras en la base de una crucifixión (1944), tríptico considerado como la primera obra madura de Francis Bacon.

³⁰ Aumont, J., *El ojo...*, op. cit., 36-39

2.3. Un espejo bidireccional: flujos entre el cine y el arte contemporáneo

Además de los cambios en la mirada, la concepción del arte dio un vuelco al entrar el siglo XX, reflejando los cambios sociales y culturales. En el ámbito científico surgió un nuevo concepto del universo (investigaciones sobre el átomo o la teoría de la relatividad); en las humanidades se trastocó la concepción del hombre, o, más aún, irrumpió la teoría del psicoanálisis y la fecunda idea del subconsciente. Se mantuvo la popularidad de la fotografía y el influjo del arte extraeuropeo (escultura africana, arte japonés...), contravirtiendo la validez de conceptos artísticos como la perspectiva renacentista. En este contexto, las vanguardias históricas, desarrolladas durante el primer tercio del siglo en Europa, plantearon una ruptura, sustituyendo los valores decimonónicos por otros, como la individualidad y la experimentación³¹.

En la primera mitad del siglo XX, el cine ofrecía soluciones alternativas a la plástica tradicional que fueron exploradas por las vanguardias. El cine de vanguardia fue quizás la prueba más radical de este intento por mostrar los cambios en la mirada, aunque por territorios experimentales y herméticos. Era generalmente autofinanciado y se exhibía en lugares en los que el público, minoritario, estaba ávido de propuestas rupturistas y aptas solo para una élite de iniciados. Bajo el paraguas de ‘películas de vanguardia’, existía una amalgama de productos que hoy dividimos³² en cine abstracto, futurista, dadaísta, escuela soviética, etc. Les unía la rebelión contra las formas de expresión tradicionales y su carácter interdisciplinar.

Algunos artistas eran también cineastas, como Marcel Duchamp, que en el corto dadaísta de *Anemic Cinema* (1926), contó con la participación de Marc Allégret y Man Ray. Otra muestra de colaboración es la ópera prima de Buñuel, *Un perro andaluz* (1929), donde Dalí cooperó en la redacción del guión. Desde las letras, algunos escritores emprendieron sus proyectos, como Cocteau con su primera película *La sangre de un poeta* (1932). En otras ocasiones, los artistas, sin convertirse en cineastas, participaron en las películas. Así, los pintores Heckel, Feininger y Kirchner dotaron a *El gabinete del Doctor Caligari* (1920) de una atmósfera expresiva y subjetiva a través de sus decorados pintados, en lugar de optar por la imagen realista de la fotografía.

³¹ Ortiz, A. y Piqueras, M.J., *La pintura...*, op. cit., 91

³² Real Amado, J. del., *Ut pictura Kynesis...*, op. cit., 188

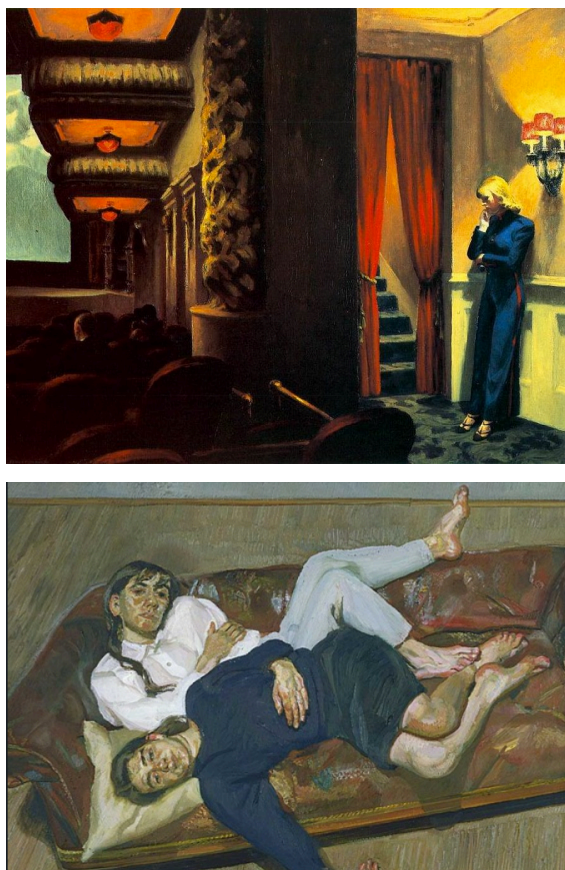


Fig. 3 Referencia directa al cine en *New York Movie* (Edward Hopper, 1939). **Fig. 4** *Bella y Esther* (Lucian Freud, 1988), donde el elemento que más destaca es la angulación, muy cinematográfica.

Las mutuas influencias del cine y la pintura son bidireccionales. Para ello, en primer lugar, daremos unas pinceladas sobre cómo la pintura se ha visto influida por el cine. El cine posibilita una fragmentación del tiempo y del espacio que fascinó a los artistas de vanguardia y, en este sentido, cabe citar obras como *Desnudo bajando una escalera n° 2* de Duchamp, donde se multiplican los puntos de vista buscando el movimiento³³.

En la pintura de posguerra vemos la influencia de elementos cinematográficos, como las tonalidades del Technicolor de los cuarenta en la obra de Hockney, o la pintura narrativa de Edward Hopper. De hecho, el pintor, admirador del cine *noir*, hizo referencias directas al espectáculo de masas, como cuando pintó a una abstraída acomodadora en un cine en *New York Movie*, de 1939 [fig. 3]. Dentro de la llamada ‘Escuela de Londres’ en la que también se incluye a Francis Bacon, destaca Lucian Freud [fig. 4], quien empleó elementos fílmicos como las angulaciones o la disposición de las figuras. Otros artistas como Warhol, Dalí, Wesselman, Boccioni, etc., también han reconocido la influencia del cine.

³³ Borau, J.L., “El cine...”, *op.cit*, pp. 20-22



Fig. 5 La acción se interrumpe con cuadros del artista cuyos escenarios son también recreados en *El loco del pelo rojo* (1956). **Fig. 6** Arriba, fotograma de *La mala educación* (Almodóvar, 2004) y abajo, *Retrato de un artista. Piscina y dos personas* (David Hockney, 1971)

Y, al contrario, la pintura también influye en el cine. Si el cine aportó el movimiento a la imagen pictórica, la pintura detiene el tiempo en *biopics* como *El loco del pelo rojo* (1956), sobre la vida y obra de Van Gogh [fig. 5]. Otros directores llevaron la técnica pictórica a la pantalla, como Stan Brakhage, que experimentó con manchas de color pintadas sobre el celuloide en el corto de *The Dante Quartet* (1987). Dentro de los cineastas influenciados por el arte contemporáneo se podría citar a Rohmer, Kurosawa, Visconti, Bertolucci, Erice, etc. Así, en *La Naranja mecánica* (1971), de Stanley Kubrick, la estética del pop-art está en la escenografía, el vestuario o la inspiración en las obras de artistas como Tom Wesselmann, John Rosenquist o Allen Jones. Pedro Almodóvar [fig. 6] da un paso más allá da en algunas escenas de *La mala educación* (2004), reproduciendo el color y la composición de las piscinas que Hockney pintó en los sesenta y setenta³⁴.

³⁴ Keska, M., "Las interacciones entre cine y corrientes artísticas contemporáneas", *op. cit.*, 551-561

3. El arte de Bacon: una mirada atravesada por el cine

3.1. Apuntes biográficos

Francis Bacon (1909-1992) nació en Dublín en el seno de una familia británica protestante, aunque siempre se consideraría inglés. Su padre, militar retirado, se dedicaba a la cría y entrenamiento de carreras de caballos. El contacto con los équidos pudo ocasionar el asma crónica que acompañó a Bacon toda su vida y que le impidió tener una educación regular. En 1914, debido a la Primera Guerra Mundial, la familia se mudó a Londres. Durante la adolescencia, su padre, con quien mantuvo una relación conflictiva hasta la muerte de éste en 1940, descubrió la homosexualidad de su hijo. Quiso poner un océano de por medio y lo envió con un amigo suyo al continente para curar lo que veía como una enfermedad. Recaló primero en Berlín donde, irónicamente, en una sociedad más abierta con la sexualidad, consiguió el efecto contrario³⁵. Entre 1927 y 1928, residió en París y Berlín. En 1927, tras visitar una muestra que exponía dibujos de Picasso en la Galería Rosenberg (París), Bacon decidió convertirse en pintor. En 1929, volvió a Londres, donde además de tomar clases de dibujo y pintura, trabajó como decorador y diseñador de muebles. En esta primera etapa y hasta 1944, se fechan los primeros ensayos que el propio pintor destruyó. En 1944, durante la contienda de la Segunda Guerra Mundial, inicia su madurez artística, con el tríptico *Tres estudios de figuras al pie de una crucifixión*, donde vemos las vías que desarrollaría en su obra posterior³⁶. Se decantó por el expresionismo figurativo, pero su estilo difiere del de sus contemporáneos. Al igual que otros artistas de posguerra, como los informalistas, el pintor refleja la angustia existencial del hombre contemporáneo, pero emplea la figura humana y la agrede hasta convertir sus imágenes en una expresión del horror, insertando sus figuras deformadas en espacios tan austeros como indefinidos, aislados, claustrofóbicos. Recorrería este camino alcanzando finalmente la aclamación de la crítica y en 1971 se le dedicó una retrospectiva en el Grand Palais. Solo un artista vivo había logrado exponer antes allí: Picasso, en 1966³⁷.

³⁵ Cfr. Peppiatt, M., *Francis Bacon...*, op. cit., caps 1 y 2

³⁶ Cfr. Peppiatt, M., *Francis Bacon...*, op. cit., caps. 3 y 5

³⁷ Cfr. Peppiatt, M., *Francis Bacon...*, op. cit., cap. 16

3.2. Estudio de Reece Mews y uso de las imágenes

En 1998, un equipo de historiadores del arte, conservadores y arqueólogos se dirigió al número 7 de Reece Mews, en Londres, para dismantelar el último estudio de Francis Bacon, en el que vivió y creó durante más de treinta años. Se encontraron más de siete mil artículos plasmados en planos topográficos para determinar su posición exacta. El material llegó a The Hugh Lane Gallery, Dublín, donde desde 2001, el estudio se exhibe como una cápsula del tiempo³⁸ [fig. 7] Entre los objetos, destacan las fotografías: se hallaron mil quinientas, siendo trescientas cincuenta de amigos del artista encargadas al fotógrafo John Deakin³⁹. Francis Bacon consumía y reutilizaba todo tipo de imágenes. Hasta 1962, usaba principalmente ilustraciones de libros, revistas o periódicos y, posteriormente, también encargó fotografías de modelos [fig. 8].



Fig. 7. El estudio de Reece Mews trasladado a *The Hugh Lane Gallery*, en Dublín.



Fig. 8. A la izquierda, *Estudio para un retrato* (1967), en el que Bacon combina posiciones extremas a partir de las fotografías de Deakin a Henrieta Moraes (h. 1963), a la derecha.

³⁸ <https://francis-bacon.com/removal-7-reece-mews>

³⁹ Dawson, B.; Harrison, M., *Francis Bacon...*, op. cit., 62 y 66

Por otro lado, Bacon no necesariamente usó cada fuente en su fecha de publicación. A lo largo de su vida, le inspiraron varios libros ilustrados, destacando: *Fundamentos del Arte Moderno*, de Amédée Ozenfant (publicado en París en 1928), un libro sobre enfermedades bucales con ilustraciones coloreadas a mano (adquirido en un puesto de libros de París, en 1930) o *Posicionamiento en radiografía*, de K.C. Clark (1939), con ilustraciones de pacientes colocados para recibir rayos X. También conocía las fotografías de Muybridge, pero hasta 1949 no entró en contacto con los once volúmenes de *Locomoción animal* (1887). Se convirtió en uno de sus referentes, al igual que *La figura humana en movimiento* (1955), del que se hallaron cuatro copias en el estudio⁴⁰.



Fig. 9. Imagen reproducida en *Fundamentos del arte moderno* y *Tríptico* (1976), en cuyos paneles laterales aparece el rostro de Sir Austen Chamberlain.

En los setenta, la incorporación de elementos derivados de fotografías se convirtió en autorreferencial, casi paródica. Un ejemplo es *Tríptico* (1976), en cuyos paneles laterales aparece el rostro distorsionado de Sir Austen Chamberlain [fig. 9], una imagen reproducida en *Fundamentos del arte moderno*. Con ello el pintor revelaba haber usado fotografías en el pasado, un uso que se había vuelto irónico y posmoderno, consciente de que la difusión de su propia obra dependería también de la reproducción masiva⁴¹.

3.3. Contacto con el cine

Bacon se esforzó en transmitir a los medios la idea de que era un campesino irlandés inculto y autodidacta, pero siempre estuvo pendiente de las últimas tendencias. El cine

⁴⁰ Dawson, B.; Harrison, M., *Francis Bacon...*, op. cit., 54

⁴¹ Harrison, M., *In camera...*, op. cit., pp. 8-11

no era una excepción. No se puede concretar el impacto del cine en la pintura de Francis Bacon, así como es difícil determinar qué películas vio, aunque confirmase su gusto por el cine de finales de los veinte y principios de los treinta.

Por ejemplo, mencionó como inspiración las primeras películas de Eisenstein y expresó admiración por directores de la *Nouvelle Vague* francesa, como Alain Resnais y Jean-Luc-Godard. Como en literatura, Bacon tenía un gusto cinematográfico elevado, pero no excepcional. Al tratarse de películas difíciles de visionar en los cines comerciales, resulta factible que Bacon encontrara otras vías. De acuerdo con Harrison, habría tenido relación con la *Film Society* de Londres, creada en 1925. Bacon conocía a uno de los fundadores y miembros del consejo, el escultor Frank Dobson, y, aunque no está clara su implicación en el grupo, pudo participar de sus actividades. La oportunidad de ver *El acorazado Potemkin* pudo llegar tras su retorno a Londres como decorador en 1929. En noviembre de ese mismo año, la película se estrenó en Londres, dentro de un ciclo en el que, además, Pudovkin y Eisenstein dieron varias conferencias para la *Film Society*⁴².

Por otro lado, aunque mostró admiración por *Belle de Jour* (1966), de Luis Buñuel, se refería con más frecuencia a *Un perro andaluz* (1929) o *La edad de oro* (1930). Ésta última la vio durante una de sus estancias en París. En esta misma línea, Francis Bacon coleccionaba los números de la revista cinematográfica *Cahiers d'Art*, en la que Buñuel colaboró, por ejemplo, reseñando *Napoleón*, de Abel Gance⁴³.

3.4. Influencias cinematográficas en la obra de Bacon

3.4.1. Modo en el que el cine configuró la mirada de Francis Bacon

“¡Oh, sí, el cine es un gran arte! Por supuesto, durante el cine mudo, la imagen tenía una fuerza tremenda. Las imágenes de las películas mudas a veces eran muy poderosas, muy hermosas. Muchas veces me dije a mí mismo que me gustaría haber sido director de cine si no hubiera sido pintor”⁴⁴. —Francis Bacon

Francis Bacon rechazó la abstracción y abrazó la figuración, pero, a su juicio, la cámara y el cine realizaban mejores ilustraciones que las de un pintor. Bacon no valoraba el carácter estable de la fotografía, sino que invertía y destruía los referentes de las mismas, recogiendo inspiración de un lado u otro. Al igual que en cine hay que editar,

⁴² Harrison, M., *In camera...*, op. cit., 26

⁴³ Swansey, B., “Luis Buñuel y Francis Bacon: Liberar las imágenes”, *Revista de la Universidad de México*, 83, 2011, 71

⁴⁴ Archimbaud, M., *Francis Bacon...*, op. cit., 16

es decir, cortar y pegar imágenes para conformar secuencias, Bacon apuesta por un arte segmentado. Recoge las mejores tomas y relativiza el tiempo y el espacio⁴⁵.

El arte tradicionalmente optaba por representar el instante decisivo, pero el cine rompe definitivamente con esta convención. De esta forma, en Bacon la influencia del lenguaje filmico se puede apreciar en el seguimiento y violación de la ley de plano y contraplano. En cine, cuando dos personajes interactúan, se tiende a mostrar alternativamente uno frente al otro, es decir el plano y el contraplano. Cuando Bacon transgrede esta norma, destruye la continuidad de dos imágenes sucesivas, las presenta simultáneas. Otros elementos que se pueden atribuir a la influencia del cine son la luz artificial (la bombilla es frecuente en sus cuadros de los setenta y ochenta) o los primeros planos (particularmente en las ‘cabezas’ ya mencionadas)⁴⁶.



Fig. 10. *Tres estudios para una Crucifixión* (Bacon, 1962).

En lo que respecta al efecto narrativo, es inevitable pensar en los trípticos del artista [fig. 10]. Cuando se cuestionó a Bacon por la naturaleza de éstos, respondió que las imágenes le parecían estar relacionadas, que acaso pudiera obedecer “al hábito de ver cine (...) y que ello le hubiera dado la idea de pintar trípticos”⁴⁷, o que podría estar influenciado por las fichas policiales o deberse a la imaginería religiosa de los Primitivos (si bien nunca quiso que los paneles de sus trípticos se expusieran en un solo cuadro). Sea cual fuera la razón, reconoció que su pintura “corresponde más a la idea de una sucesión de imágenes en una película” y que sus trípticos evocaban una secuencia,

⁴⁵ Swansey, B., “Luis Buñuel...”, *op. cit.*, 68-69

⁴⁶ Keska, M., “Las interacciones entre cine y corrientes artísticas contemporáneas, *op. cit.*, 553

⁴⁷ Hinton, David: “Francis Bacon” en *The South Bank-Show*. Reino Unido, 1985, min. 42

pues son “una imagen, otra, luego otra, con el marco añadiendo un cierto ritmo a la progresión de las imágenes”⁴⁸.

En cuanto a la representación del movimiento, la alusión al ritmo y a la progresión de imágenes que él mismo expresa, recuerda a la diacronía del cine, en la que se presenta la evolución de un hecho a través del tiempo. El pintor emplea distorsiones, deformaciones y elementos tan cinematográficos como el desenfoque, quizá para transmitir una imagen sincrónica, expresando a la vez diferentes eventos y emociones que varían en el tiempo. De hecho, el análisis de la obra de Bacon suele evocar el elemento kinético. Un ejemplo paradigmático es *Francis Bacon: lógica de la sensación* (1981), del filósofo Gilles Deleuze, que describe la obra baconiana con términos como desenfoque, indeterminado, etc. Por otro lado, Susan Felleman habla de la insistencia de Bacon por exponer sus cuadros con cristal. El cristal nos permite ver nuestro movimiento reflejado, una situación que se ve favorecida por los espacios teatrales en los que se insertan las figuras de Bacon, de manera que el reflejo del espectador se vuelve palpable, incorporándose, de alguna manera, al cuadro⁴⁹.

3.4.2. Cineastas tras la mirada de Bacon: breves apuntes

3.4.2.1. Abel Gance y la pantalla fraccionada: de la polivisión a los trípticos

Aunque no podemos precisar la fecha con exactitud, Francis Bacon vio *Napoleón* en la ópera de París en la década de los veinte. La monumental película de Abel Gance aborda la primera parte de la vida de Napoleón Bonaparte, desde 1781 hasta 1796, y es hoy un clásico del cine mudo, debido a sus innovaciones técnicas –uso del gran angular, el teleobjetivo, las imágenes superpuestas o el coloreado a mano–. Se usaron tres proyectores que componían una imagen a modo de tríptico, yuxtaponiendo primeros planos y planos generales simultáneos [fig. 11]. Resulta imposible calibrar los efectos de la polivisión en Bacon pero es posible que “guardara el recuerdo de las imágenes parpadeando y palpitando en pantallas triples hasta la década de 1960”⁵⁰.

⁴⁸ Archimbaud, M., *Francis Bacon...*, op. cit., 165

⁴⁹ Felleman S., “Two-Way Mirror...”, op. cit., 222-223

⁵⁰ Harrison, M., *In camera...*, op. cit., 170

Para Felleman, el pintor pudo aprender del cineasta que la técnica artística permite reflejar pasión, cinetismo y, en suma, emocionar al espectador.⁵¹



Fig.11. *Napoleón* en el Teatro Paramount (Oakland, 2012), en el Festival de Cine Mudo de San Francisco.

3.4.2.2. Buñuel y el azar de las imágenes

En Irlanda, la Primera Guerra Mundial propició el inicio de la independencia del país en 1916, pugna que afectó especialmente a las familias angloirlandesas, como la de Bacon. La Gran Guerra también cambió la muerte, que pasó a ser artificial, mecanizada. Tras la contienda, el cuerpo humano se fragmenta y convive con partes artificiales gracias a la cirugía reconstructiva, configurando imágenes que nutrieron a movimientos como el Surrealismo⁵². Aunque Bacon negó sus nexos con el movimiento surrealista, reconoció el impacto de las dos primeras obras de Buñuel. A este respecto, más que un referente estético, Buñuel le dejó una huella conceptual. Prueba de ello es la violencia de las imágenes que asaltan al espectador, como sucede con la sexualidad y la perversión en *La edad de oro*⁵³ [fig. 12], o la yuxtaposición de partes del cuerpo, como la mano que se convierte en hormiguero de *Un perro Andaluz* [fig. 13]. Algunas películas de Buñuel son irreverentes, críticas, misteriosas y aleatorias. Bacon también concede gran importancia al azar, al que denominaba como ‘accidente’, un elemento clave en su obra que intentaba aprovechar constantemente. Igualmente, uno y otro afirmaron que su obra no significaba nada.

⁵¹ Felleman S., “Two-Way Mirror...”, *op. cit.*, 224

⁵² Swansey, B., “Luis Buñuel...”, *op. cit.*, 66

⁵³ Felleman S., “Two-Way Mirror...”, *op. cit.*, 224-225



Fig. 12. Fotograma de *La edad de oro* (Buñuel, 1930), ilustración de *Images du cinema français* (1945). Algunas hojas arrancadas se hallaron en el estudio.



Fig. 13. Página encontrada en el estudio sobre *Un perro andaluz* de la obra *Luis Buñuel*, de Raymond Durnat (1970).

Por otro lado, ambos artistas, abiertamente ateos, se interesaron por las imágenes religiosas. También tienen en común el gusto por las referencias barrocas, como la cita de *Finis Glorise Mundi* (1672), de Valdés Leal en *Un perro andaluz* o la obsesión de Bacon por el retrato velazqueño de *Inocencio X* (1650)⁵⁴, pues llegó a pintar más de cuarenta y cinco versiones del papa. En particular, destaca la representación de la carne, donde prima el proceso de putrefacción o la inevitable destrucción del cuerpo humano. Este gesto neobarroco coincide con las masacres de la primera mitad del siglo que Bacon presenció y con la expresión de su propia corporalidad, rechazada por el entorno en su juventud.

⁵⁴ Swansey, B., "Luis Buñuel ...", *op. cit.*, 67



Fig. 14. Dos páginas de *Film* (1944), de Roger Manvell, con fotogramas de *El acorazado Potemkin*.

3.4.2.3. Un grito desgarrado: el impacto de Eisenstein

El crítico de arte Robert Melville, en un artículo para el número 121 de la revista *Horizon*, fue el primero en analizar las conexiones entre el cine y las pinturas de Bacon, percibiendo en *Cabeza VI* (1949) el grito de la nodriza en las escaleras de Odessa de *El acorazado Potemkin*⁵⁵. Posteriormente, el artista reconoció abiertamente la influencia de *El acorazado Potemkin*, rememorando la escena en la que el carrito del niño se precipita escaleras abajo [fig. 14]. En esta secuencia, el horror de la matanza se transmite a través de la masa de gente, del caos, del conflicto, pero también a través de las reacciones individuales de las víctimas. Las sensaciones se trasladan de los ojos del espectador a sus nervios⁵⁶. Inevitablemente, esta transmisión recuerda a la obsesión de Bacon de crear una pintura figurativa que estimule el sistema nervioso más que una que represente fielmente la realidad.

Por otro lado, en 1927, Bacon se hospedó tres meses con la familia Bocquentin, en una casa cerca del Musée Condé, en Chantilly. Allí vio el que consideró el mejor grito jamás pintado, en *La masacre de los inocentes* (1628), de Poussin. Ambos gritos femeninos, el de Poussin y el de Eisenstein, apuntan hacia la obsesión de Bacon por la boca, materializada en documentos como el ensayo de Bataille, *La Bouche*, presente en su estudio. Es también plausible que el pintor se identificara con los niños amenazados por la fuerza brutal y masculina de ambas obras⁵⁷.

⁵⁵ Harrison, M., *In camera...*, op. cit., 61

⁵⁶ Felleman S., "Two-Way Mirror...", op. cit., 226

⁵⁷ Harrison, M., *In camera...*, op. cit., 220



Fig. 15. A la izquierda, *Cabeza VI* (1949) y a la derecha, detalle de *Papa II* (1951).

Todavía hay ejemplos de referencias cinematográficas sin detectar y, de hecho, no se ha identificado ninguna fuente tan evidente antes de *Cabeza VI* [fig. 15]. En concreto, a partir de los hallazgos en el estudio, parece ser que Bacon tomaría la imagen de uno de los fotogramas reproducidos en el libro *Film* (1944), de Roger Manvell. Una vez que Bacon absorbía una imagen, ésta regresaba de formas insospechadas. Un ejemplo son los quevedos fragmentados de la nodriza, que no aparecen hasta *Papa II* (1951) [fig. 15]. La alusión más explícita, incluso en el propio título, no llegaría hasta *Estudio de la nodriza de la película "El acorazado Potemkin"* (1957)⁵⁸. Es un desnudo en el que la nodriza cuelga en una suerte de columpio suspendido en el espacio [fig. 16].

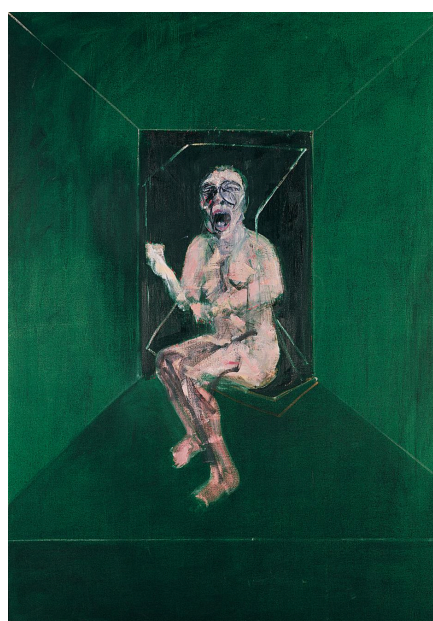


Fig. 16. *Estudio de la nodriza de la película "El acorazado Potemkin"* (1957).

⁵⁸ Harrison, M., *In camera...*, op. cit., 96

3.5. La influencia de Bacon en el cine posterior

Si la pintura de Bacon se alimentó de sus experiencias como espectador cinematográfico, esta influencia también ha evolucionado en sentido inverso: su pintura ha influido en directores como Bernardo Bertolucci o David Lynch, que han reconocido su admiración por el pintor irlandés. Además, diversos estudios sobre cine han analizado la obra de Bacon como fuente de inspiración para el cine contemporáneo, aludiendo a las citas, la iconografías, la atmósfera, la composición o los préstamos cromáticos, sin conectar estos elementos con las intenciones implícitas de los mismos⁵⁹.

3.5.1. Cineastas que recogen el testigo de Bacon

3.5.1.1. Bertolucci y la retrospectiva de Bacon como referente visual



Fig. 17. Retratos de Lucian Freud e Isabel Rawsthorne (1964) incluidos en los títulos de *Último tango en París* (Bertolucci, 1972).

Cuando Bertolucci preparaba el rodaje de *Último tango en París* (1972), vio la retrospectiva de Francis Bacon en el Grand Palais y le impresionó tanto que volvió con Vittorio Storaro -director de fotografía-, Ferdinando Scarfiotti -director de arte- y Gitt Magrini -diseñador de vestuario-, para después llevar también a Marlon Brando⁶⁰. En los créditos iniciales de la película, aparecen los retratos de Isabel Rawsthorne y del pintor Lucian Freud, pintados por Bacon en 1964 [fig. 17]. Tras ellos, la película

⁵⁹ Felleman S., “Two-Way Mirror...”, *op. cit.*, 222

⁶⁰ Felleman S., “Two-Way Mirror...”, *op. cit.*, 229

arranca con un plano picado de Marlon Brando gritando, en lo que podría ser otra alusión a Bacon. Los retratos anuncian la psique de los protagonistas, Paul y Jeanne. Para conseguir la distorsión, Bertolucci hace un uso especial de la luz, el enfoque y la angulación de la cámara. Otros recursos son la filmación a través de un cristal o de una cortina y la composición del espacio, pues el escenario principal de la película es una habitación circular. Los fondos uniformes y la paleta de color evocan la estética baconiana, especialmente la de los sesenta. Por último, la idea del doble se refuerza con reflejos y sombras a veces autónomas que tienen que ver con la trama de la película⁶¹ [fig. 18].



Fig. 18. Fotograma de *El último tango en París* (Bertolucci, 1972), en la habitación de pared curva.

Sin embargo, para Susan Felleman el impacto estético es paradójico, pues considera que el director de cine malinterpreta las obras de Bacon al valorar sus figuras como meros ‘personajes’. Tan solo los retratos de Bacon se refieren a personas concretas, ya que en general, sus figuras no poseen una identidad ni se insertan en un contexto determinado, es decir, evitan la ilustración. Por el contrario, la película de Bertolucci cae en el cliché: pesan más la descripción y la ilustración, que la sensación, objetivo último del pintor⁶².

3.5.1.2. La huella profunda de la psique y el cuerpo en David Lynch

Un contrapunto lo ofrece la obra de David Lynch, admirador de Bacon desde que viera una exposición del artista en la Marlborough Gallery en los sesenta. En una entrevista concedida a Chris Rodley, Lynch se preguntaba qué tipo de películas habría hecho

⁶¹ Keska, M. “Las interacciones entre cine y arte contemporáneo...”, *op. cit.*, 416-417

⁶² Felleman S., “Two-Way Mirror...”, *op. cit.*, 229

Bacon, cómo habría traducido sus texturas y espacios⁶³. Para describir la obra de ambos se puede acudir al vocabulario del psicoanálisis, pues, al igual que los surrealistas, se deleitan en la oscuridad de los espacios explorados por la psique. Las coincidencias entre ambos hacen que, por ejemplo, el crítico de cine Greg Hainge considere la reflexión de Deleuze sobre Bacon ideal para examinar la elusión de la racionalidad de Lynch y su disolución deliberada de la narrativa⁶⁴.



Fig. 19. A la izquierda, *Retrato de un enano* (1975) y a la derecha, la habitación roja de *Twin Peaks* (Lynch, 1990-1991).

Asimismo, el interés de Bacon por la imagen rota, borrada, desfigurada, característica del vertiginoso mundo contemporáneo, coincide con la fragmentación del cine de Lynch, como se puede apreciar en la trama y las conversaciones inconexas de *Conejos* (2002). La influencia es visual y emocional, desde la presentación más grotesca hasta la reflexión onírica de piezas como *Mulholland Drive* (2001). Los espacios circulares y el claroscuro artificioso se hallan en *Terciopelo azul* (1986) o en la serie de televisión *Twin Peaks* (1990-1991). En la serie, por ejemplo, la alusión al cuadro *Retrato de un enano* (1975) se palpa en la habitación roja en la que un enano está sentado con una cortina drapeada al fondo [fig. 19]⁶⁵. Por último, la carne humana es un tema central en la pintura de Bacon. Su putrefacción y mutilación manifiestan nuestra imperfección y la presencia constante de la muerte. Este elemento está muy presente también en Lynch. Por ejemplo, en *El hombre elefante* (1980) o *Eraserhead* (1977) se emplea una estética violenta e irrumpen figuras deformes, monstruosas [fig. 20]. Lynch comparte esta

⁶³ Felleman, "Two-Way Mirror...", *op. cit.*, 230

⁶⁴ Felleman S., "Two-Way Mirror...", *op. cit.*, 230-231

⁶⁵ Keska, M. "Las interacciones entre cine y arte contemporáneo...", *op. cit.*, 420

expresión de la herida con otros cineastas como David Cronenberg, quien también lleva el cuerpo al límite (un caso claro es *La mosca*, 1986).



Fig. 20. A la izquierda, *Autorretrato* (1971), y a la derecha, *El hombre elefante* (Lynch, 1980).

3.5.2. Explotación de la imagen de Bacon: entre el personaje y la persona

El pintor irlandés no solo ha inspirado a numerosos cineastas contemporáneos, sino que también llegó a protagonizar algunas piezas audiovisuales. Por ejemplo, el capítulo de 1985 dentro de la serie documental *The South Bank-Show*, un programa cultural del canal ITV, en la televisión estadounidense. Para entonces, la obra de Francis Bacon se cotizaba en el mercado del arte y el periodista Melvyn Bragg aprovechó para mantener una conversación sobre la vida y obra del pintor en espacios significativos, como el estudio de Reece Mews, o el club de copas preferido de Bacon, con botella de vino incluida. De carácter póstumo es *Bacon's Arena* (2006), realizado para la emisora de televisión Arena, la única que tras la muerte del artista en 1992 contó con los permisos de *Estate of Francis Bacon* para rodar una película sobre su vida. Es un trayecto por las etapas más relevantes y ofrece una imagen global del artista en París, Madrid, Tánger, Irlanda y Nueva York. Si en este documental Bacon interpreta, como es habitual, su personaje hedonista y sarcástico rechazando cualquier significado profundo (tanto vital como en lo que concierne a su obra), el más reciente *Francis Bacon: a brush with violence* (2017), trata de desmontar esta fachada, a través de declaraciones de quienes conocieron al hombre bajo la máscara.



Fig. 21. Cuatro fotogramas de *Love is the devil* (John Maybury, 1998)

La película más relevante sobre el pintor, *Love is the devil* (1998) [fig. 21], se centra en la relación tormentosa entre Francis Bacon y George Dyer, amantes de 1963 a 1971, hasta que Dyer se suicidó dos noches antes de la inauguración de la retrospectiva de Bacon en el Grand Palais, en París. El artista encontró el cadáver en la habitación del hotel. La cinta intenta captar la atmósfera baconiana: la deformación, la fluidez, el aspecto borroso, etc. Por ejemplo, filmaron a través de superficies traslúcidas, usaron la doble exposición, sustituyeron el obturador de la cámara con uno artesanal que funcionaba de forma asincrónica, etc.⁶⁶. El director, John Maybury, no contó con el apoyo de los herederos de Bacon y, al no poder mostrar cuadros originales, recurrió a la estilización de la imagen⁶⁷.

4. Conclusiones

A lo largo del presente trabajo, hemos analizado las relaciones entre la pintura de Bacon y el cine. Inicialmente, estudiando el modo en que se transformó la mirada contemporánea. Después, reflexionando sobre los autores que han estudiado la relación entre la pintura y el cine, con sus influencias mutuas. En el caso de Bacon, queda demostrada la vía bidireccional entre su pintura y el cine. Primero, en tanto que el cine

⁶⁶ Felleman S., "Two-Way Mirror...", *op. cit.*, pp. 227-228

⁶⁷ Keska, M. "Las interacciones entre cine y arte contemporáneo...", *op. cit.*, 421-422

también modificó su percepción del mundo, afectando a su pintura, a partir de cineastas y películas de diferente naturaleza. Segundo, en la manera en que su vida y obra han inspirado a otros creadores, ya sea en los aspectos más visuales, psicológicos o sensoriales, como, por ejemplo hemos visto en las películas de Bertolucci, Lynch o Maybury.

Bacon, testigo de las masacres y carnicerías del siglo XX, expresó la tragedia del hombre contemporáneo como pocos, eligiendo la mutilación de la corporalidad y la crudeza de la carne como expresión personal, un camino que también habían recorrido cineastas como Buñuel o, en menor medida, Eisenstein. Si tomamos las palabras del artista como sinceras, puede que ni él mismo supiera a qué se debía la elección de una u otra solución plástica. Que simplemente sean consecuencia de ese azar controlado que parece regir y desordenar su obra. Sin embargo, podemos ver que, de alguna manera, optó por un arte segmentado, que, como el cine, altera el tiempo y el espacio, subvirtiendo los valores de imágenes que entraban en su universo mental. De esta forma, eligió una senda en la que la reproducción masiva, paradójicamente, ha terminado por fagocitar a su propia obra hasta límites que seguramente ni él mismo sospechó.

Por otro lado, a veces tenemos tan interiorizados fenómenos de la sociedad de masas como el cine que somos incapaces de percibir cómo afectan a nuestro día a día. Si han penetrado en nuestra vida cotidiana, es totalmente plausible que también modifiquen nuestra forma de comunicación. Si esto sucede, ¿cómo no iban a afectar al arte? Sin embargo, he percibido que los estudios que meditan sobre las interrelaciones entre diferentes manifestaciones artísticas no son tan abundantes. Se tiende a compartimentar, en lugar de preguntarse cuáles pueden ser las semejanzas y diferencias de creaciones que, de primeras, pueden parecer dispares, pero que, como sucede con la pintura y el cine, pueden compartir un elemento tan fundamental como es la imagen. En conclusión, aunque pienso que es muy difícil establecer hasta qué punto las diferentes formas de expresión pueden influirse mutuamente —como hemos podido ver en el caso de Francis Bacon—, considero que reflexionar sobre estas cuestiones nos permite acercarnos al arte desde perspectivas que enriquecen su contextualización.

5. Bibliografía

- Alsina, H.; Romaguera, J., *Textos y manifestos de cine*, Madrid, Cátedra, 1989.
- Archimbaud, M., *Francis Bacon. In conversation with Michel Archimbaud*, Phaidon Press. Londres, 1993.
- Aumont, J., *El ojo interminable: cine y pintura*, Barcelona, Paidós, 1997.
- Benjamin W., “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” y “Pequeña historia de la fotografía”, *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus Ediciones, 1989, pp. 17-83.
- Borau, J.L., “El cine en la pintura”, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 2002.
- Burch, N., *El tragaluz del infinito*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1987.
- Cerrato, R., *Cine y pintura*, Madrid, Ediciones JC, 2009.
- Dawson, Barbara; Harrison, Martin, *Francis Bacon: A terrible beauty*. Dublin City Gallery The Hugh Lane, Göttingen: Steidl, 2009.
- Deleuze, G., Francis Bacon. *Lógica de la sensación*, Madrid, Arena Libros, 2009.
- Farson, D., *The Gilded Gutter Life of Francis Bacon*, Londres, Century, 1993.
- Felleman S., “Two-Way Mirror: Francis Bacon and the Deformation of Film”, en *Film, Art, New Media: Museum without walls?*, ed. A. Dalle Vacche, Londres, Palgrave Macmillan, 2012.
- Harrison, M., *Francis Bacon. Archivos privados*, Madrid, La Fábrica, 2009.
- Harrison, M., *In camera: Francis Bacon. Photography, film and the practice of painting*, Londres, Thames & Hudson, 2005.
- Keska, M., “Las interacciones entre cine y corrientes artísticas contemporáneas”, *Artigrama*, 20, 2005, 547-562.
- Keska, M. “Las interacciones entre cine y arte contemporáneo: La pintura de Francis Bacon en el cine”, en *El arte del siglo XX*, eds. por C. Giménez, C. Lomba, Zaragoza, “Instituto Fernando El Católico”, 415-424.
- Morin, E., *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Paidós, 2001.
- Ortiz, A. y Piqueras, M.J., *La pintura en el cine, cuestiones de representación visual*, Barcelona, Paidós Studio, 1995.
- Peppiatt, M., *Francis Bacon. Anatomía de un enigma*, Barcelona, Gedisa, 1999.
- Real Amado, J. del., *Ut pictura Kynesis: relaciones entre pintura y cine*, dirección, Francisco Calvo Serraller. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2007.

Sinclair, A., *Francis Bacon: Su vida en una época de violencia*, Madrid, Circe 1995

Swansey, B., “Luis Buñuel y Francis Bacon: Liberar las imágenes”, *Revista de la Universidad de México*, 83, 2011, pp. 65-73.

Sylvester, D., *Interviews with Francis Bacon*. Londres, Thames & Hudson, 1975

6. Anexos

6.1. Filmografía citada

- Almodóvar, Pedro: *La mala educación* (2004). España, 2004.
- Bertolucci, Bernardo: *Ultimo tango a Parigi* (*Último tango en París*). Italia, 1972.
- Brakhage, Stan: *The Dante Quartet*. EE.UU., 1987.
- Buñuel, Luis: *Un chien Andalou* (*Un perro andaluz*). Francia, 1929.
- Buñuel, Luis: *L'âge d'or* (*La edad de oro*). Francia, 1930.
- Buñuel, Luis: *Belle de Jour* (*Bella de día*). Francia, 1967.
- Cocteau, Jean: *Le Sang d'un poète* (*La sangre de un poeta*). Francia, 1932.
- Cronenberg, David: *The Fly* (*La mosca*). EE.UU., 1986.
- Curson Smith, Richard: *Francis Bacon: a brush with violence*. Reino Unido, 2017.
- Duchamp, Marcel: *Anémic Cinéma*. Francia, 1926.
- Eisenstein Sergei M.: *Броненосец Потёмкин* (*El acorazado Potemkin*). URSS, 1925.
- Gance Abel: *Napoléon vu par Abel Gance* (*Napoleón*). Francia, 1927.
- Hinton, David: “Francis Bacon” en *The South Bank-Show*. Reino Unido, 1985.
- Kubrick, Stanley: *A Clockwork Orange* (*La Naranja mecánica*), EE.UU. y Reino Unido, 1971.
- Low, Adam: *Bacon's Arena*. Reino Unido, 2006.
- Lynch, David: *Eraserhead* (*Cabeza borradora*). EE.UU., 1977.
- Lynch, David: *The Elephant Man* (*El hombre elefante*). EE.UU., 1980.
- Lynch, David: *Blue Velvet* (*Terciopelo azul*). EE.UU., 1986.
- Lynch, David y Frost, Mark: *Twin Peaks*. EE.UU., 1990-1991.
- Lynch, David: *Mulholland Drive*. EE.UU., 2001.
- Lynch, David: *Rabbits* (*Conejos*). EE.UU., 2002.

- Maybury, John: *Love is the devil: Study for a Portrait of Francis Bacon* (*El amor es el demonio: Estudio para un retrato de Francis Bacon*). Reino Unido, 1998.
- Minnelli, Vincente: *Lust for life* (*El loco del pelo rojo*). EE.UU., 1956.
- Wiene, Robert: *Das Cabinet des Dr. Caligari* (*El gabinete del Doctor Caligari*). Alemania, 1920.

6.2. Fuentes de las imágenes reseñadas

- Fig. 1.** Fuente: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/study-human-head> y <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/study-head-george-dyer>
- Fig. 2.** Fuente: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/three-studies-figures-base-crucifixion>
- Fig. 3.** Fuente: Keska, M., “Las interacciones entre cine y corrientes artísticas contemporáneas”, *op. cit.*, 548)
- Fig. 4.** Fuente: <https://www.wikiart.org/en/lucian-freud/bella-and-esther-1988>
- Fig. 5.** Fuente: *El loco del pelo rojo* (Vincente Minnelli, 1956)
- Fig. 6.** Fuente: *La mala educación* (Almodóvar, 2004) y Keska, M., “Las interacciones entre cine y corrientes artísticas contemporáneas”, *op. cit.*, 561
- Fig. 7.** Fuente: Fotografías propias, octubre de 2017
- Fig. 8.** Fuente: Harrison, M., Francis Bacon. In camera..., *op. cit.*, pp. 166 y 167
- Fig. 9.** Fuente: Harrison, M., Francis Bacon. In camera..., *op. cit.*, p. 11
- Fig. 10.** Fuente: Harrison, M., Francis Bacon. In camera..., *op. cit.*, pp. 154 y 155
- Fig. 11.** Fuente: <http://silentfilm.blob.core.windows.net/assets/Standard/PAGE/21277/NapoleonTriptych.jpg>)
- Fig. 12.** Fuente: Harrison, M., Francis Bacon. In camera..., *op. cit.*, p. 47
- Fig. 13.** Fuente: Harrison, M., *Francis Bacon. Archivos privados*, Madrid, La Fábrica, 2009, p. 97
- Fig. 14.** Fuente: Harrison, M., Francis Bacon. In camera..., *op. cit.*, p. 90)
- Fig. 15.** Fuente: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/head-vi> <https://www.sartle.com/artwork/pope-ii-francis-bacon>
- Fig. 16.** Fuente: <https://www.staedelmuseum.de/en/collection/study-nurse-film-battleship-potemkin-1957>)
- Fig. 17.** Fuente: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/study-portrait-isabel-rawsthorne> y <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/double-portrait-lucian-freud-and-frank-auerbach>
- Fig. 18.** Fuente: *El último tango en París* (Bertolucci, 1972)
- Fig. 19.** Fuente: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/portrait-dwarf> y *Twin Peaks* (Lynch, 1990-1991)
- Fig. 20.** Fuente: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/self-portrait-5> y *El hombre elefante* (Lynch, 1980)
- Fig. 21.** *Love is the devil* (John Maybury, 1998)